

## L'Influence de Supervielle sur Éluard

Nicole B. Rapoza

Volume 5, numéro 2, août 1972

La poésie moderne : forme et signification

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500239ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500239ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rapoza, N. B. (1972). L'Influence de Supervielle sur Éluard. *Études littéraires*, 5(2), 267–290. <https://doi.org/10.7202/500239ar>

## L'INFLUENCE DE SUPERVIELLE SUR ÉLUARD

nicole b. rapoza

L'influence est un sujet toujours délicat et rarement prouvé de façon absolue. Pour oser s'y aventurer, il a fallu que nous tombions sur une observation de Lucien Becker, qui se demande, en 1938, « si ce n'est pas l'apparition de Supervielle qui a fait disparaître en Éluard tout ce que certaines de ses démarches pouvaient comporter de gratuit, de complaisant <sup>1</sup> ». Éluard semble confirmer cette supposition en écrivant à Supervielle, le 27 juillet 1949 <sup>2</sup>, « ... de peur d'avoir été injuste envers vous. ... vos poèmes m'aident à vivre. »

Jusqu'à quel point, et dans quel domaine le poète de l'espace a-t-il influencé le poète de la chambre ? Les critiques ne les mentionnent d'habitude dans un même paragraphe que pour les opposer l'un à l'autre ; Supervielle est « en marge du surréalisme », Éluard y adhère fermement. Alain Bosquet, par exemple, ne trouve dans leurs ouvrages « qu'un dénominateur commun : l'aptitude à rendre la trouvaille intellectuelle immédiatement perceptible à l'instinct <sup>3</sup>. » Précisons que quand nous parlons d'influence, il ne s'agit ni de style, ni de personnalité. À une époque où la poésie cherchait de nouvelles formules d'expression, les deux poètes se contredisaient dans tous les domaines relatifs à leur métier : la conception de l'inspiration, le rôle du poète et la fonction de la parole.

Sans vouloir s'écarter du sujet, il semble indispensable de rappeler au lecteur ces divergences, parce qu'elles sont bien plus marquées au début de la carrière poétique d'Éluard qu'à la fin. Ce dernier s'exprime avec l'enthousiasme qui

<sup>1</sup> « Reconnaissance à Supervielle », *Regains* (Cahier Spécial), N° 21 (été-automne 1938), p. 94.

<sup>2</sup> Paul Éluard, *Lettres de jeunesse*, Paris, Seghers, 1962.

<sup>3</sup> « Jules Supervielle ou l'amitié cosmique », *la Revue de Paris*, septembre 1956. Cité par Tatiana W. Greene, *Jules Supervielle*, Paris-Genève, Droz & Minard, 1958, p. 175, note 2.

caractérise sa jeunesse et s'estompera avec les années ; Supervielle ne cache pas sa méfiance quant à la validité de l'écriture automatique <sup>4</sup>. Moins sujet à s'attarder aux théories que la plupart de ses contemporains, Supervielle nous laisse, avec *la Fable du Monde*, le plus bel Art Poétique que l'histoire littéraire ait jamais cédé.

La distance qui sépare les deux poètes est tout aussi vaste entre les deux hommes. Nous ne prétendons pas peser l'impondérable, mesurer l'insondable, ni nous livrer à des études d'emblématologie, de symbolisme ou de psychanalyse sur lesquels se sont déjà penchés d'excellents auteurs. Au contraire, nous comptons aborder le sujet de l'extérieur et de la surface, et substituer la simple observation à l'intellectuel. Supervielle vit dans un monde où hommes et bêtes se côtoient journellement, tour à tour fraternels ou antagonistes, au centre d'un paysage illimité. Il contemple des montagnes jamais franchies, des nuages que nul gratte-ciel n'intercepte, des étoiles que l'électricité d'une grande ville n'estompe pas. Loin des machines et des voitures, il entend tout ce qui bruit, rampe ou respire et, parce qu'il est poète — comme Giraudoux et Saint-Exupéry — il imagine le reste : la marche de la nuit, dont parlait Baudelaire, les pensées des animaux ; il entend une étoile filante tomber, un nuage en frôler un autre, les morts discuter des vivants.

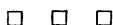
Éluard vit, au contraire, dans l'asphalte et le bruit, avec pour seule protection, des murs, des portes et leurs clés. La civilisation oppressante le force à se recroqueviller pour y échapper. Son ciel est un toit, son règne animal, le chien, son espèce : la femme, les camarades d'armes, les poètes et peintres contemporains. Supervielle est un gnostique, Éluard absolument pas. Il est impossible de déterminer exactement

<sup>4</sup> « Le poète, dit-il, ne peut compter sur les moments très rares où il écrit comme sous une dictée » (Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Corti, 1940, p. 334). Il ajoutera plus tard que « certains poètes sont souvent victimes de leurs transes » (*Naissances*, Paris, NRF, 1951, p. 61), avec plus de discrétion qu'Aragon quand il déclarait dans *le Traité du Style*, en 1928 : « Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités. Sans excuses. »

Raymond Jean étudie la préoccupation d'Éluard pour le mot et l'expression et retrace les étapes suivies par le poète (*Paul Éluard par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1968, pp. 83 sqq.).

à quel moment la religion de Supervielle glisse de l'animisme au panthéisme, du bouddhisme au taoïsme, puisqu'elle est, comme lui, sans frontières. Au contraire, l'évolution de l'unanimisme d'Éluard vers une philosophie beaucoup plus vaste est apparente, même s'il n'en vient jamais à remplacer le mot « cœur » par sa sœur plus éthérée, l'« âme ».

Ils n'ont, au départ, qu'un trait commun : ils cherchent dans l'amour à écarter l'angoisse que créent la solitude, l'insomnie, l'idée de la mort, à adoucir le sort des hommes, à faire face à la vie. Mais l'amour de Supervielle ressemble peu à celui d'Éluard ; il dépasse le charnel, le visible et le présent de sorte que la distance qui les sépare est à la fois spatiale et temporelle. Voilà les éléments qui ne peuvent ni se nier, ni s'altérer par des mots savants, non plus qu'on ne pourrait ignorer les expériences qui leur sont personnelles. Celles que subit Éluard dans une vie mouvementée l'écartent parfois de Supervielle, mais ce sera sans jamais complètement interrompre le phénomène de gravitation qui l'entraîne dans l'orbite du poète cosmique.



Rien ne semble indiquer qu'Éluard ait eu connaissance de Supervielle, dans ses premiers recueils. Ce sont Gala et la guerre qui lui fournissent les thèmes de l'amour et de la mort dans *le Devoir et l'Inquiétude* (1917) ; ses *Poèmes pour la paix* (1918) voltigent autour du bonheur de son mariage à Gala et de la démobilisation.

Le recueil suivant, *les Animaux et leurs Hommes, les Hommes et leurs Animaux* (1920), mérite qu'on s'y arrête. La poésie surréaliste a fourni ses bestiaires, symboliques en général, à l'époque où ses adhérents s'intéressent aux arts primitifs de l'Afrique et du Pacifique. Supervielle consacre aux animaux une grande partie de son œuvre, indépendamment des surréalistes. De la fourmi au diplodocus, le poète de Montevideo compose sur la faune une véritable symphonie d'où se détache, avec la pureté d'un diapason, la note franciscaine. Dans ce domaine, l'attitude d'Éluard évolue visiblement.

Le regard qu'il pose sur la vache, le poisson ou le cheval <sup>5</sup>, en 1920, lui vient de Buffon : amical, mais supérieur, Éluard évalue les bêtes selon ce qu'elles fournissent à l'homme en lait, en chair, ou en travail. Dans *les Nécessités de la Vie* (1921) <sup>6</sup>, le poète songe probablement au « roi des animaux » de ses livres d'histoire naturelle, quand il écrit avec une certaine suffisance : « Et tous les lions que je représente sont vivants, légers et immobiles, » pour s'apitoyer ensuite, non sur les agneaux, mais sur lui-même : « Martyr, je vis à la façon des agneaux éborgés. »

*Mourir de ne pas mourir* (1924) révèle le premier contact d'Éluard avec Supervielle ; des images apparaissent, insolites dans le répertoire éluardien, familières aux paysages de *Débarcadères* (1922) et de *l'Homme de la Pampa* (1923). On y trouve un certain sarcasme, quand « l'homme s'enfuit, le cheval tombe » (p. 55), et plus souvent des descriptions : « Il y a aussi, dans une ville de laine et de plumes, un oiseau sur le dos d'un mouton. Le mouton, dans les fables, mène l'oiseau au paradis. » (p. 59) Éluard contemple un « aigle qui défend le mouvement des sphères. . . » (« La malédiction », p. 62) et « l'espace. . . qui prend les échos au lasso. » (p. 87) Pendant son séjour en Suisse, il est certain qu'Éluard convalescent avait dû avoir l'occasion de voir des aigles, des nuages et des moutons. Mais le fait qu'il n'y fait pas allusion dans ses poèmes précédents, alors que cet épisode remonte déjà à une dizaine d'années, confirme le sentiment qu'il ne les avait simplement pas remarqués avant de lire Supervielle. D'autant plus que le lasso sied mal aux pâtres suisses. . .

Entre 1930 et 1932, Éluard se jette à corps perdu dans la vague de primitivisme et d'occultisme qui submerge les surréalistes. *À toute épreuve* et *la Vie immédiate* retracent une sorte de descente aux enfers, semée de « lacs nocturnes », de « puits lunaires », de « marécages », de « flaques. . . au fond d'une vallée abominable ». Le « chemin mystérieux » de l'occultisme devient pour Éluard « tout un dédale où ma main compliquée s'égare. » (p. 72) Il y rencontre « des animaux enragés devant la peur masquée de boue. . . » et, naturellement, Cerbère, « féerie de la gueule des chiens » (p.

<sup>5</sup> Éluard, *Choix de poèmes*, Paris, NRF, 1951, pp. 27, 29 et 30.

<sup>6</sup> *Id.*, « L'argyl'ardeur », p. 43.

152). Dans une ambiance dantesque, ses bêtes sont chimériques (le sphinx), dangereuses (les serpents), aveugles (la taupe), avec une affinité pour l'obscurité ou la mort. Le désarroi du poète ne trouve de refuge nulle part, pas même dans le totémisme qui prend aussi des couleurs tragiques :

Demain le loup fuira vers les sombres étoffes de la peur  
Et d'emblée le corbeau renaîtra plus rouge que jamais  
Pour orner le bâton du maître de la tribu.

À toute épreuve, « Confections », p. 154)

Il y avait quelques années que Supervielle s'était familiarisé, de son côté, avec les profondeurs, spatiales et temporelles ; de *Gravitations* (1925) à *Boire à la source* (1933), ses ouvrages en attestent. Et quelles profondeurs ! où un eucalyptus médite « à cinq mille mètres liquides », un loup est « affamé depuis cent mille ans », et le poète insulte un iguanodon « mille siècles après sa mort ». Sa confiance dans les animaux ne fléchit pourtant jamais complètement, et c'est vers eux qu'il se tourne quand les hommes le dédaignent ; un noyé en fait foi :

Alentour il est des gens qui me regardent à peine,  
Visages comme sur terre, mais l'eau a lavé leurs peines.  
Et voici venir à moi des paisibles environs  
Les bêtes de mon enfance et de la Création  
Et le tigre me voit tigre, le serpent me voit serpent,  
Chacun reconnaît en moi son frère, son revenant.  
Et l'abeille me fait signe de m'envoler avec elle  
Et le lièvre qu'il connaît un gîte au creux de la terre  
Où l'on ne peut pas mourir.

(*Gravitations*, p. 36<sup>7</sup>)

Or, c'est à partir de *la Rose publique* (1934) qu'une progression se dessine dans l'attitude d'Éluard vis-à-vis des animaux ; il abandonne peu à peu l'école de Buffon pour s'attacher à celle de saint François d'Assise. Le poète se demande d'abord : « De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il / J'ai conservé... / Une île sans animaux aux ani-

<sup>7</sup> Paris, NRF, édition définitive, 1932.

maux que j'aime...<sup>8</sup> » et, malgré quelques rechutes où « d'autres mouches viennent se prendre au plus noir de [son] cœur<sup>9</sup> », il se refait un bestiaire à la surface de la terre, en pleine lumière. Non seulement, le nombre de ses animaux s'est accru, mais aussi les associations qu'ils lui suggèrent : « Des boucles de beau temps des printemps lézards », « Des oiseaux de diamant entre les dents d'un lit » (p. 145), ou « Les jours clairs du passé/ Leurs lions en barre et leurs aigles d'eau pure » (p. 148). Dans la comparaison suivante, on se demande s'il ne faut pas songer à une des autruches argentines que Supervielle regardait mourir dans « Le Survivant » (*Gravitations*, p. 165) ou à ses nuages aux formes animales que James Hiddleston appelle « un véritable bestiaire aérien<sup>10</sup> ». Éluard écrit :

L'orage de la belle saison est comme une main sans doigts  
Comme un chat dans un sac  
Une fumée d'autruche annonce l'été tumultueux  
Émaillé de poissons . . .

(*Choix de poèmes*, p. 149)

Un passage des *Yeux Fertiles* (1936) imite « L'Allée » et « Les Chevaux du temps » (*les Amis Inconnus*, (1934) de Supervielle, en reprenant le thème central de la fuite du temps associée au cheval de la mort. Éluard lui donne ce coup de pinceau surréaliste qui fait le charme de sa poésie : « Des ruines de l'horloge/Sort un animal abrupt désespoir du cavalier. . . » (« Le Front Couvert », p. 171).

Supervielle, poète franciscain, atteint son apogée entre 1930 et 1938. *Le Forçat Innocent* (1930), *l'Enfant de la haute mer* (1931), une nouvelle édition de *Gravitations* (1932), *les Amis Inconnus* (1934), *l'Arche de Noé* et *la Fable du Monde* (1938), poèmes ou contes, se consacrent également à toutes les créatures, des inoffensives aux venimeuses, des humbles aux flamboyantes. On ne sait plus qui parle, de l'homme ou de la bête, ni qui est le plus à craindre, le plus à plaindre.

<sup>8</sup> *Choix de poèmes*, « Comme deux gouttes d'eau », p. 137.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 139.

<sup>10</sup> *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, Corti, 1965, p. 56.

Cette tendance devient manifeste chez Éluard, à partir de ses recueils de 1939 ; il prend conscience des « Sosies malins sacrifiés l'un à l'autre/Frères immaculés aux ombres confondues/Dans un désert de sang. » (*Chanson Complète*, 1939<sup>11</sup>). Il les intègre à l'univers : « Dans les parages de son lit rampe la terre/Et les bêtes de la terre et les hommes de la terre. » (*Médiéuses*<sup>12</sup>) Il les écoute : « Mes sœurs prennent dans leurs toiles/Les cris et les plaintes des chiens...<sup>13</sup> » et la vue d'une boucherie (celle de la guerre aussi) éveille en lui la pitié que disait souvent Supervielle. « Debout les murs couverts de viandes inutiles/Debout les bêtes mortes... », écrit Éluard, avant de conclure que « même les chiens sont malheureux. » (*Le Livre Ouvert I*, 1940<sup>14</sup>) Un sort commun les unit : « La cellule du prisonnier/Qui n'était pas trop grande pour une araignée<sup>15</sup>, » et l'intimité qui en découle développe chez le poète un nouveau sentiment, celui de la responsabilité qu'il n'éprouvait auparavant que pour les hommes : « Prenez garde à vos pattes/L'homme a les pieds en sang<sup>16</sup>. » Ses animaux, comme ceux de Supervielle, acquièrent des sentiments et des gestes humains : « Les ours cruels et ravissants/Nés le jour même de la guerre/Prononcent des vœux innocents. » (p. 249) Le chien surtout s'humanise : « Me voici né quelle erreur/Dit l'ami chien pour toujours<sup>17</sup> » et plus particulièrement, celui d'Éluard, lequel « s'inquiète d'un miroir<sup>18</sup> » et reçoit de son maître des témoignages d'affection de plus en plus fréquents : « ... je verse l'innocence/Sur la tête de mon chien », écrit Éluard dans *Poésie et Vérité* (1942) et, plus loin, « Sur mon chien gourmand et tendre/Sur ses oreilles dressées/Sur sa patte maladroite/J'écris ton nom<sup>19</sup>. » Atterré par la laideur et la bestialité des hommes, Éluard trouvera, comme le noyé de Supervielle que nous citions plus haut, son réconfort auprès des animaux : « Pour nous faire oublier le froid/Sur la neige un doigt dessina/La silhouette blonde d'un

<sup>11</sup> *Choix de poèmes*, « Nous sommes », p. 217.

<sup>12</sup> *Id.*, « Médiéuses », p. 233.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Id.*, « Finir », p. 247.

<sup>15</sup> *Id.*, « Rencontres », p. 249.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 251.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Le Livre Ouvert I (1938-1940)*, Paris, Éd. des Cahiers d'Art, 1940, p. 92.

<sup>19</sup> *Choix de poèmes*, « Mes heures », p. 258 et « Liberté », p. 279.



lion<sup>20</sup>. » Pour tous les hommes, il formule l'espoir de connaître une « contrée où la bête nous fera confiance<sup>21</sup>. » La paix venue, Éluard n'abandonnera pas ses compagnons des mauvais jours, peut-être parce qu'il se reconnaît dans « cette étonnante victime des monstres que l'on couchait dans l'herbe, parmi les brebis pour la ranimer » (*À l'Intérieur de la vue*, 1947<sup>22</sup>).

Une synthèse harmonieuse des animaux et de la nature, dans le « Blason des fleurs et des fruits » semble provenir de l'observation directe, ce qui est rare chez Éluard. Plus rare encore est le fait qu'il en élimine toute présence humaine, la sienne comprise, en tout cas jusqu'à la strophe finale<sup>23</sup>. Du mimétisme à la métempsycose, puis à la métamorphose, Éluard s'achemine vers les très belles réalisations de *Léda* et le *Phénix* qui appartiennent au sujet suivant.



Avec l'oiseau et le poisson (que nous étudierons ensuite), nous quittons la philosophie pour aborder la psychologie. Le fait qu'ils évoluent dans les éléments où l'homme n'est qu'un passager, jamais tout à fait à l'aise, explique le prestige fabuleux dont ils jouissent — l'oiseau surtout — dans les légendes de tous les pays, depuis l'origine des temps. L'influence de Supervielle sur Éluard est relativement faible dans ce domaine, car l'interprétation symbolique reste dépendante de la personnalité du poète ; il en est de même pour l'association des éléments qui les caractérise : air-feu chez Éluard, air-eau chez Supervielle. Nous donnerons quelques exemples de ces conflits de personnalité.

En général, Supervielle nomme les oiseaux avec la précision d'un naturaliste, nous introduisant dans leur monde — réel ou symbolique — châtayant, mélodieux, rapace et criard, comme s'il ouvrait la porte d'une volière. Or, au début de sa carrière poétique, Éluard semble ne voir que la qualité « aérienne » qu'ils incarnent. Dans le recueil de *Répétitions* (1922) où l'oiseau est sans cesse présent, c'est un symbole de joie,

<sup>20</sup> *Id.*, « Rencontres », p. 249.

<sup>21</sup> *Le Lit la Table*, Genève, Éd. des Trois Collines, 1944, p. 195.

<sup>22</sup> *Choix de poèmes*, « Le sixième poème visible », p. 357.

<sup>23</sup> *Id.*, pp. 260-265, du recueil *le Livre Ouvert II*.

de liberté et de douceur, comme le sont ses ailes et ses plumes ; symbole qui demeure incolore et anonyme. Mais, en 1924, de vraies hirondelles et de vrais hiboux jaillissent de « Denise disait aux merveilles », rappelant *Débarcadères* (1922) dont un poème s'intitule « Aux Oiseaux » où Supervielle décrit la nuit, « décocheuse de hiboux » ; et la pampa qui « roule ivre-morte dans la boue polluante où chavirent les lointains/jusqu'à l'heure des hirondelles » (« Le Retour »), en plus d'innombrables oiseaux de toutes sortes.

Or, nous lisons dans « Denise disait aux merveilles » :

Le soir traînait des hirondelles. Les hiboux  
Partageaient le soleil et pesaient sur la terre . . .  
Le soir, un rien, une hirondelle qui dépasse,  
Très peu de vent, les feuilles qui ne tombent plus,  
Un beau détail, un sortilège sans vertus  
Pour un regard qui n'a jamais compris l'espace.

(*Mourir de ne pas mourir*, p. 59)

Le sujet du poème d'Éluard, autant que le titre qu'il lui a donné, invite immédiatement une comparaison avec celui de « Denise, écoute-moi, tout sera paysage », inséré dans *Poèmes* (1919) de Supervielle.

Le bon sens dicte la prudence, parce que certaines associations nous viennent si naturellement qu'il serait ridicule d'y décerner une influence quelconque. De même qu'il connaît les oiseaux nocturnes de l'insomnie, Éluard connaît ceux qui annoncent le matin, peuplent les bois et symbolisent l'inspiration poétique. Qu'il ait évoqué, comme Supervielle, la panique que créent, dans les nids des forêts, le bûcheron et sa hache, semble être parfaitement naturel.

Mais il existe chez Supervielle d'autres tableaux plus originaux, d'où, consciemment ou non, Éluard puise les éléments qui en font justement l'originalité. Telle est la description de l'aube que donne Supervielle dans *Gravitations* (1925) :

Dans la flaque du petit jour  
Ont bu les longs oiseaux nocturnes  
Jusqu'à tomber morts alentour  
Au dernier soupir de la lune.

(« Échange », p. 112)

Peu importe la profondeur qu'elle recèle, la poésie s'offre ici avec une simplicité remarquable. Comparée à ce dénûment classique, la verve éluardienne fait songer au baroque, sans obscurcir tout à fait les qualités du jour, des oiseaux, de leur fin, qu'il reprend dans un poème de *la Vie Immédiate* (1932) :

**Quand le silence pèse encore sur les mares au fond des  
puits tout au fond du matin.**

**Les oiseaux de nuit sans mouvement dans leur parure**

**Ne fixent rien que l'insomnie aux nerfs assassins . . .**

(« Au revoir », pp. 123, 124)

Dans ces deux recueils, l'évocation d'un orage se prête aux mêmes remarques ; Supervielle esquisse d'un coup de crayon, fortement suggestif, mais simple, « les corbeaux lacér[ant] de leur bec les nuages/Emportant des lambeaux » (« la Revnante », p. 128), alors qu'Éluard élabore un spectacle apocalyptique : « . . . des corbeaux/Aux ailes fanées au bec de tremblement de terre/Ils ont cueilli les fantastiques roses rousses de l'orage. » (« Une pour toutes <sup>24</sup> »)

L'immobilité ou la pesanteur dont souffrent les oiseaux de Supervielle, présente une vision remarquable dans ce qu'elle a d'insolite, quand toute cause naturelle en est exclue. Nous voyons, dans *Gravitations*, « l'alouette en l'air [...] morte/Ne sachant comme l'on tombe » (p. 198). Ce qui n'était encore qu'un défi à la pesanteur devient plus inquiétant dans *le Forçat Innocent* : « L'air demeure angoissé de mouettes immobiles/ Et le cœur est une île de glace sous les plumes » (« Feux du ciel », p. 106). Dans *l'Enfant de la haute mer*, c'est au contraire la pesanteur qui l'emporte ; les oiseaux ont du mal à voler au royaume des morts, « et parfois s'ils insistent, un gros paquet de plumes mortes les abandonne et ils tombent, ils tombent durant l'éternité. » (« Les Boîteux du ciel », p. 102)

Le même phénomène afflige les oiseaux d'Éluard, à partir de 1940 environ. Il éveille l'angoisse du poète qui s'écrie : « Attention tes plumes débordent/Tu trembles de ne pouvoir voler » (*Le Livre Ouvert I*, 1940 <sup>25</sup>). Il symbolise aussi la sus-

<sup>24</sup> *Id.*, p. 133.

<sup>25</sup> *Id.*, « Rencontres », p. 250.

pension de ses sentiments ; sentiment de tristesse : « Les oiseaux n'ont qu'une route/Toute d'immobilité » (*le Lit la Table*, 1944 <sup>26</sup>) ou de joie : « L'herbe fine figeait le vol des hirondelles. » (*Le Phénix*, 1951 <sup>27</sup>)

Sur certains sujets, la personnalité d'Éluard se défend mieux. Il a tendance à choisir un oiseau précis pour représenter les cauchemars, la tristesse, la mort ou l'angoisse. *Le Livre Ouvert* / en offre plusieurs exemples ; le hibou, le moineau, et le corbeau surtout, remplissent ces fonctions, alors que, comme nous l'avons mentionné plus haut, un oiseau sans nom incarne le bonheur ou la lumière. Supervielle fait exactement le contraire. L'oiseau du destin ou de la mort garde, généralement, l'anonymat, mais pour symboliser l'imagination, les rêves ou la serviabilité, le poète nomme les faucons (« Homme <sup>28</sup> »), les goëlands (*le Forçat Innocent*, p. 50) et les mouettes (« Départ », « Le Bœuf et l'Âne de la Crèche », p. 58) <sup>29</sup>.

En somme, Supervielle a réussi justement ce qu'il désespérait de jamais accomplir quand il écrivait : « Des centaines d'oiseaux passent sous mes yeux et il en est un que ma mémoire et ma plume voudraient retenir », (*Boire à la source*, p. 11) ; il nous paraît comparable au matin de son poème, « Montevideo », dont il disait qu'il « comptait ses oiseaux/ Et jamais il ne se trompait <sup>30</sup>. » De peur de nous tromper, nous n'en avons pas fait le compte, mais l'hirondelle, oiseau migrateur comme Supervielle, semble être sa préférée. Depuis 1919, où il décrivait « . . . le matin léger comme un vol d'hirondelles, . . . » (*Poèmes*, p. 44) elles disputent gracieusement ce privilège aux mouettes, pour devenir en 1951, « ce qui se fait de plus aigu, les passagères/Hirondelles volent de climat en émoi . . . » (*Naissances*, p. 27).

L'hirondelle est bien trop modeste pour convenir à Éluard. Étant donné la valeur symbolique qu'il confère à l'oiseau, le poème éclatant de *Léda* ne nous surprend pas. Cette très belle suite date de 1949, mais il s'en échappe une telle joie de revivre qu'on croirait lire un ouvrage de jeunesse, ne serait-ce

<sup>26</sup> *Id.*, « Sans toi », p. 313.

<sup>27</sup> *Id.*, « Dominique aujourd'hui présente », p. 420.

<sup>28</sup> *Gravitations*, p. 195.

<sup>29</sup> Respectivement dans *Gravitations* et *l'Enfant de la haute mer*.

<sup>30</sup> Jules Supervielle, *Selected Writings*, New York, « New Directions Publishing Corp. », 1967, p. 12.

la maturité de son lyrisme <sup>31</sup>. C'est l'accomplissement de la métempsychose qui ne s'était jamais réalisée avec les animaux. Éluard lui a-t-il donné un sens plus profond encore, pensant écrire son « chant du cygne » ? Faut-il, au contraire, voir dans le dernier vers de *Léda*, « J'ai moi des ailes tout en feu », l'annonce de l'oiseau fabuleux qui était censé renaître de ses cendres ? Toujours est-il que *le Phénix* paraissait deux ans plus tard, synthèse par excellence des deux éléments, air-feu, qui sont si souvent associés dans l'œuvre éluardienne.

L'air et l'eau s'y marient plus rarement. Dans *les Nécessités de la vie* (1921), Éluard esquisse le portrait un peu lourd d'un « scaphandrier de l'air <sup>32</sup> », et celui plus gracieux des « aigles d'eau pure » (*la Rose publique*, 1934). Pour communiquer l'impression de chaos que crée la guerre de 1940, il compose un orage dans lequel « les oiseaux les poissons se mêlent dans la boue » (*le Livre Ouvert I*) <sup>33</sup>. Ces exemples sont rares, alors qu'ils abondent chez Supervielle, comme l'ont remarqué Tatiana Greene et James Hiddleston dans leurs excellents ouvrages <sup>34</sup>, intégrant non seulement l'oiseau au poisson, mais le ciel à l'océan.



Les poissons, la mer et les noyés créent la dissension entre les deux poètes. La discussion approfondie de ces aspects nous entraînerait beaucoup trop loin puisqu'il s'agit, en fait, de la mort et de la croyance ou négation d'un au-delà, de quoi écrire un livre ! S'il s'était laissé influencer, Éluard aurait su, lui aussi, apprivoiser les noyés et leur entourage. Mais la mer ne le rassure que contemplée d'une plage ; les rivières perdent leur gaîté au moment où elles se jettent dans l'océan. Les « poissons d'angoisse » d'un de ses premiers recueils (*Répétitions*, 1922), dans le poème intitulé « Max Ernst », rôdent dans toute sa poésie de maturité. Une même angoisse le rapproche, par moments, de Supervielle, mais ce dernier réagit contre un sentiment auquel Éluard s'abandonne. Suicide ou

<sup>31</sup> Notons qu'Éluard a écrit les plus beaux de ses poèmes sous une incarnation féminine : Facile, Inconnue, Cachée, L'Amoureuse, etc.

<sup>32</sup> *Choix de poèmes*, « Le grand jour », p. 41.

<sup>33</sup> *Id.*, « Passer », p. 248.

<sup>34</sup> Cf. Greene, *op. cit.*, pp. 118-121 ; Hiddleston, *op. cit.*, pp. 80-83.

---

accident, la noyade représente aux yeux d'Éluard, un état final et tragique :

---

Mes yeux, objets patients, étaient à jamais ouverts  
sur l'étendue des mers où je me noyais. Enfin une  
écume blanche passa sur le point noir qui fuyait.  
Tout s'effaça.

(Donner à voir, 1939 <sup>35</sup>)

---

Les paysages sous-marins lui sont inconnus ; c'est le néant.

Supervielle, à partir du moment où il accepte sa condition de « mort de l'avenir », s'accoutume aux profondeurs sous-marines comme aux souterraines. Les noyés prolongent les activités des vivants qui, de leur côté, ressemblent souvent aux morts <sup>36</sup>. Les poissons ne se distinguent ni des autres créatures, ni des éléments qui les entourent :

---

La mer entend un bruit merveilleux et ignore en être  
la cause.

Les poissons qui se croisent feignent de ne pas se  
voir. Puis se cherchent durant des siècles.

Les rivières s'étonnent d'emporter toujours le ciel  
au fond de leur voyage et que le ciel les oublie.

(*Gravitations*, « l'Âge des cavernes »)

---

□ □ □

Il suffirait, dans la dernière phrase du paragraphe précédent, de remplacer le mot « rivières » par *hommes* pour pénétrer le secret de Supervielle. Si notre univers est, d'après le dictionnaire, « l'ensemble de tout ce qui existe », celui de Supervielle se compose en plus de tout ce qui a existé et existera. L'étoile est le symbole par excellence de cette absence présente et de son opposé ; visible longtemps après sa disparition, ou existant déjà sans que nous le sachions, elle offre aussi ce quelque chose d'inaccessible, mélange de défi et de rêve, dont l'homme a besoin pour vivre. Que ce soit la hantise de

---

<sup>35</sup> *Choix de poèmes*, « Yeux », p. 214.

<sup>36</sup> Nous pourrions citer, *la Noyée de la Seine*, *l'Enfant de la haute mer*, *les Boîteux du ciel*, et de nombreux poèmes.

---

l'espace ou de la noosphère qui trouble Supervielle, il cherche à réconcilier son monde invisible au visible, comme il établit l'harmonie dans ce dernier. Au même titre que les éléments, les hommes ou les animaux, l'étoile endure, elle aussi, la prison, la solitude, le doute et la terreur ; comme eux, elle a une personnalité : patiente, violente ou scrupuleuse, toujours unique. Dès *Gravitations*, Supervielle nous confie : « . . . Et même mon sommeil/Est dévoré de ciel » Éluard qui n'avait mentionné, dans ses premiers poèmes, que des étoiles « de jour »<sup>37</sup>, et encore sans leur accorder trop de prépondérance, annonce un changement dans *Capitale de la douleur* (1926) : « . . . Et l'éternel ciel de ma tête/S'ouvre plus large à son soleil . . . » (« Au hasard », p. 70). En effet, à partir de ce moment, il multiplie les allusions au firmament : astres, étoiles et constellations apparaissent fréquemment<sup>38</sup>.

Parmi celles-ci, une image originale s'inspire, sans aucun doute, du poème de Supervielle, intitulé « Terre »<sup>39</sup>, où nous lisons : « . . . Pour refaire le toit de nos mélancolies/Avec la paille fraîche de tes constellations !/. . ./Dans la paille et le regain des chaudes constellations. » Les mots « regain » et « chaudes » suscitent de nouvelles expressions à Éluard sans qu'il transforme complètement le tableau d'ensemble évoqué par Supervielle ; l'idée change, les matériaux non : « Parfums éclos d'une couvée d'aurores/Qui gît toujours sur la paille des astres, . . . » (*Capitale de la douleur*, p. 73).

Au cours des années, Éluard empruntera moins souvent une seule métaphore qu'une conception philosophique plus générale ; il faut lire des passages entiers d'Éluard pour y retrouver, dispersées par son style personnel, les idées élémentaires et concentrées de Supervielle. Pour ce dernier, l'alliance du macrocosme au microcosme<sup>40</sup> est une réalité dont il atténue la majesté avec l'humilité qui le caractérise :

<sup>37</sup> *Choix de poèmes. Exemples* (1921), « Modèle », p. 35 et *Mourir de ne pas mourir* (1924), « Giorgio de Chirico », p. 58.

<sup>38</sup> *Id.*, « À la flamme des fouets », p. 68, « Leurs yeux toujours purs », p. 70 et « Au hasard », p. 73.

<sup>39</sup> Selon T. Greene, « Terre » aurait paru dans *la Nouvelle Revue Française*, N° 108, septembre 1922 (*Op. cit.*, p. 300, note 13).

<sup>40</sup> J. Hiddleston, *op. cit.*, p. 189.

Ici l'univers est à l'abri de la profonde température de l'homme  
 Et les étoiles délicates avancent dans leurs pas célestes  
 Dans l'obscurité qui fait loi dès que la peau est franchie,  
 Ici tout s'accompagne des pas silencieux de notre sang  
 Et de secrètes avalanches qui ne font aucun bruit dans  
 nos parages.

Ici le contenu est tellement plus grand

Que le corps à l'étroit, le triste contenant . . .

Mais cela n'empêche pas nos humbles mains de tous les jours  
 De toucher les différents points de notre corps qui

loge les astres,

Avec les distances interstellaires en nous fidèlement  
 respectées.

(*La Fable du monde*, 1938)

Éluard éparpille les mêmes images dans un long poème,  
 sur un plan beaucoup plus charnel ; il n'est plus question  
 d'humilité mais au contraire, de vanité dans l'anthropomor-  
 phisme :

Un cœur seul pas de cœur

Un seul cœur tous les cœurs

Et les corps chaque étoile

Dans un ciel plein d'étoiles . . .

Je saurai dessiner comme mes mains épousent

La forme de mon corps . . .

et il résume le thème central du poème de Supervielle avec  
 orgueil : « . . . je suis . . . La réplique grandiloquente/Des étoi-  
 les minuscules. » (*Poésie Ininterrompue*, 1946 <sup>41</sup>)

Le voyage qu'entreprend Supervielle dans « Haut-ciel » sert  
 à tracer l'itinéraire d'Éluard. Le premier décrit :

S'ouvre le ciel touffu du milieu de la nuit

Qui roule du silence

Défendant aux étoiles de pousser un seul cri . . .

On devine l'ahan des galériens du ciel

Tapis dans les rames d'un navire sans âge

<sup>41</sup> *Choix de poèmes*, pp. 340-342.



Qui laisse en l'air un murmure de coquillage  
 Et navigue sans but dans la nuit éternelle,  
 Dans la nuit sans escales, sans rampes ni statues,  
 Sans la douceur de l'avenir  
 Qui nous frôle de ses plumes  
 Et nous défend de mourir.

(*Gravitations*, 1925)

Harcelé par les rêves et l'insomnie, Éluard contemple d'abord,  
 « Des étoiles d'ébène sur les vitres luisantes », puis sombre  
 « Dans les ravins du sommeil » où « l'inépuisable silence . . .  
 bouleverse la nature en ne la nommant pas . . . » Surviennent  
 alors des images plus proches encore du texte précédent :

En pleine mer dans des bras délicats  
 Aux beaux jours les vagues à toutes voiles  
 Et le sang mène à tout  
 C'est une place sans statue  
 Sans rameurs sans pavillon noir . . .  
 Je sors des caves de l'angoisse  
 Des courbes lentes de la peur  
 Je tombe dans un puits de plumes  
 Pavots je vous retrouve . . .

(*L'Amour de la Poésie*, 1929 <sup>42</sup>)

C'est précisément dans ces échos que les différences des deux personnalités sont les plus saillantes. L'expérience d'Éluard est strictement personnelle (c'est le poète du « je » par excellence) ; il s'apitoie ou se révolte, il s'esquive s'il le peut. Supervielle accepte l'angoisse avec une certaine résignation, conscient de la partager avec « nous » tous, cherchant à nous rassurer ou à nous consoler.

Quand il écrit *À l'intérieur de la vue* (1947), Éluard s'inspire ouvertement de Supervielle, dans la forme du vers, le vocabulaire et le choix du sujet. L'ironie est parfois à fleur de peau dans le « Deuxième poème visible » qui montre le mieux cet emprunt. Éluard entreprend un voyage dans le temps et l'espace, accompagné de réminiscences nombreuses, issues de « 400 atmosphères », « Haut-ciel », « L'escalier », « Le cœur

<sup>42</sup> *Id.*, « Comme une image », pp. 101, 102.

astrologue » et « Une étoile tire de l'arc », entre autres. Aveuglé par « six cent soixante six soleils », couvert « de boues, de croûtes, de cendres, de poils emmêlés » et encore « de mousse, de flocons, de coraux, de glaciers », il devient « en somme aussi grand que nature. » (p. 27)

Le chiffre favori de Supervielle <sup>43</sup> qui commençait à hanter Éluard depuis 1939 (*Chanson Complète*) lui revient continuellement ; ce sont « mille projets chimériques », « quelques milliers d'années », « mille marches vers la vie ». Ne serait-ce le style le passage suivant pourrait appartenir à *Gravitations* :

Haute lignée des étoiles. De ses rames acharnées,  
 l'œil bat en vain le temps.  
 Caprice d'un observatoire, premier caprice d'une  
 vierge faible pour un gibier indifférent.  
 Elle vise au hasard et s'agite sans fin. Son regard  
 est tenu en laisse.  
 Elle surveille de si loin toutes les routes.  
 Rien ne passe. Et chaque flèche qu'elle envoie la déçoit.  
 « Deuxième poème visible », p. 28 44)

Ce n'est pas le meilleur poème d'Éluard ; son lyrisme s'épanouit pleinement dans les thèmes de l'amour, alors qu'on le sent ici « tenu en laisse » comme le regard de l'étoile. Au contraire, Supervielle, accoutumé au vertige du monde stellaire, ne communique pas l'impression de restriction ni de dépaysement d'Éluard. Il imite même le clignotement des étoiles, dans ce très joli passage de « Haut-ciel » :

De soi-même prisonnières  
 Elles brûlent une lumière  
 Qui les attache, les délivre  
 Et les rattache sans merci.

(*Gravitations*, 1925)

□ □ □

<sup>43</sup> Il est surprenant que nul n'ait fait jusqu'ici de remarques sur l'attraction de la numérologie chez Supervielle.

<sup>44</sup> À l'intérieur de la vue, Paris, Seghers, 1947.

Nous aurions pu choisir d'autres terrains de comparaison et aboutir à la même conclusion. Le sujet de la métamorphose, paru très tôt chez Supervielle, évolue naturellement au cours de ses ouvrages. Il s'interrogeait encore dans *Gravitations* : « Sortant du fond de la Terre/Suis-je si différent des pierres ? » (« Au feu »), pressentant l'identification de sa personne à l'univers : « Suis-je un lac, une rivière,/Suis-je un miroir enchanté ? » Il la sollicite ensuite de tout cœur : « Que je devienne un peu de pierraille ou de roche/Pour t'apaiser, cœur immortel, qui me reproches/D'être homme . . . » (*le Forçat innocent*, 1930). L'intégration de Supervielle au monde est une expérience personnelle — il ne parle plus que pour lui — et aussi vitale à l'homme qu'au poète qui nous confie : « J'ai besoin de tout le jeu de cartes des animaux,/Il me faut le dix de grive et le quatre de renard, . . . » (*La Fable du Monde*, 1938, p. 132) Il appelle également les étoiles (*les Amis Inconnus*, 1934, p. 77) ou les arbres (1939-1945, p. 117) à son secours, confiant du lien fraternel qui les unit tous. Il ne reste plus trace des doutes qu'il avait formulés en 1925, dans ce vers extrait de *Naissances*, en 1951 : « Je fais ciel, je fais eau, sable de toutes parts . . . » (« Malade », p. 43) où s'exprime la synthèse du poète et de tous les éléments.

L'assurance avec laquelle Éluard souscrit à la théorie de la métamorphose semble indiquer qu'il n'y a pas longuement réfléchi comme Supervielle, mais a adopté d'emblée ce concept sans se tourmenter des questions de métaphysique qu'il pose. C'était à la même époque qu'il acceptait aussi une communion plus étroite avec la nature et les animaux : les années 40.

Je fus homme je fus rocher  
 Je fus rocher dans l'homme homme dans le rocher  
 Je fus oiseau dans l'air espace dans l'oiseau  
 Je fus fleur dans le froid fleuve dans le soleil . . .

(« Mes heures », p. 257 <sup>45</sup>)

Cette affirmation est presque trop catégorique pour être poétique, mais elle révèle clairement un des traits caractéristiques d'Éluard. Il admet n'être, après tout, qu'un chaînon dans la longue lignée humaine, mais n'abandonne pas pour autant

<sup>45</sup> *Choix de poèmes, le Livre Ouvert II*, 1941.

l'anthropomorphisme et, il répond avec confiance à ses propres questions :

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses . . .  
 Sommes-nous près ou loin de notre conscience  
 Où sont nos bornes nos racines notre but . . .  
 Le long plaisir pourtant de nos métamorphoses . . .  
 Nous naissons de partout nous sommes sans limites.

(*Le Dur désir de durer*, 1946 <sup>46</sup>)

Pour un sujet qui tourmente les philosophes depuis des siècles, il semble qu'Éluard soit demeuré assez froid et superficiel, comme s'il n'en avait pas vraiment saisi le sens avant *Léda*. C'est alors la révélation.

Ici et là, nous avons glâné toutes sortes de rapprochements à établir entre Supervielle et Éluard, que les limites imposées par un article nous ont contraint d'éliminer de notre discussion. Le cœur, les yeux, les mains fournissent quantité de témoignages ou, plus concrets encore, les statues, les cailloux, les barques. Ce qui semble certain, c'est qu'Éluard transpose, réfute ou recompose les idées de Supervielle pour leur transmettre une valeur conforme à sa personnalité.

Sans rejeter la possibilité d'une source d'inspiration commune (dans l'exemple suivant, on pourrait citer Théodore de Banville), il existe des emprunts immédiats qu'on ne peut ignorer. Nous lisons dans « La chanson du baladin » de Supervielle :

Puis un jour bon gré, mal gré,  
 Sa cervelle avait viré  
 En une bulle céleste.

(*Débarcadères*, 1922)

Et, dans *la Poésie Ininterrompue* (1946) d'Éluard : « Quand une grosse bulle blanche/Vous crève dans la tête . . . <sup>47</sup> » Par la suite, Éluard reprend souvent l'image de la bulle et la soumet à diverses interprétations.

<sup>46</sup> *Id.*, « Notre mouvement », pp. 349-350.

<sup>47</sup> Paul Éluard, *Selected Writings*, Paris, « New Directions Series », s.d., p. 184.

---

Supervielle évalue la situation de l'artiste dans la société :

---

Ces empereurs, ces rois, ces premiers ministres,  
entendez-les qui me font leurs offres de service  
Parce que je trafique à la surface avec les étoiles  
et la lumière du jour.

(*Gravitations*, 1925, « Au feu »)

---

Éluard lui fait écho, dans *À l'Intérieur de la vue*, en 1947 :

---

Et pourtant, tu simulas, sur des hauteurs imaginaires,  
ce vertige qui flatte les grands.

(Sixième poème visible)

---

Dans ces deux mêmes recueils, Supervielle sent l'inspiration s'éveiller en lui, « Puis, trébuchant sur une pierre,/Gard[er] sa ferveur prisonnière » (« Montevideo »). Éluard est en train de composer, quand « ... je butai sur un galet et mon chant finit en stupeur », dit-il (« Quatrième poème visible »).

Supervielle s'adresse à un faon, quand il écrit : « Ton silence et tes beaux yeux/Sont clairières dans le monde, ... » (*Le Forçat Innocent*, 1930, « le Faon ») et Éluard à une femme, pour lui dire : « Étends des linges transparents/Dans la clairière de tes yeux. ... » (*La Vie Immédiate*, 1932, « Tous les droits »).

Dans *les Amis Inconnus* (1934), Supervielle demande à son interlocuteur : « — Alors que deviendrait/Tout ce qui fait le ciel,/La lune et son passage,/Et le bruit du soleil ? » (« L'Allée ») alors qu'Éluard se contente de regarder les hommes « dormir de joie au bruit du soleil » dans *Chanson Complète* (« Nous sommes », 1939).

Au lieu d'une phrase ou d'un segment de phrase, c'est toute une sensation que nous retrouvons dans les deux poètes, causée par une saison et par l'amour de Dominique. Supervielle observe la nature :

---

Avec l'accord de l'été,  
 L'insecte se faisait feuille  
 Et par réciprocité,  
 La feuille battait des ailes  
 Et du petit au plus grand  
 Tout était en mouvement.

(1939-1945)

Nous nous rappelons que le « Blason des fleurs et des fruits » avait paru peu après, mais ce qui nous intéresse ici, c'est que l'exaltation d'Éluard s'exprime de la même manière, sur un autre plan :

Le vent la feuille et l'aile  
 Le regard la parole  
 Et le fait que je t'aime  
 Tout est en mouvement.

(*Le Phénix*, 1951, « Semaine »)

Il est difficile de déterminer par quel moyen Éluard aurait eu connaissance de certains ouvrages de Supervielle, rassemblés dans 1939-1945, alors que la France était en guerre. D'autre part, grâce à la liste qu'en a donné Tatiana Greene<sup>48</sup>, nous savons que plusieurs de ces poèmes avaient paru plus tôt dans diverses revues et qu'il existait aussi les presses clandestines. Il y a eu, en tout cas, un échange certain et même des titres pareils. Dans l'impossibilité où nous sommes de faire des recherches sur ce sujet, nous ne saurions nous prononcer. Supervielle écrit « Rencontre » et Éluard « Rencontres » ; tous deux songent à la pluie qui baigne indifféremment victimes et tyrans ; dans « Le clos », Supervielle mentionne « vos glycines/Devenues des fumées », quand Éluard décrit dans « Le Blason... », la « glycine robe de fumée ». Dans « Pins », Supervielle demande :

Ô pins devant la mer,  
 Pourquoi donc insister  
 Par votre fixité  
 A demander réponse ?

<sup>48</sup> Greene, *op. cit.*, pp. 324-330.

---

J'ignore les questions de votre haut mutisme . . .  
 Ô camarades sourds,  
 Ô pins devant la mer, . . .

---

et Éluard reprend, dans « Blasons des arbres » :

---

Le sapin aux lèvres dures  
 Le pin qui sait bien se taire . . .  
 Comme un sourd à son silence.

(*Le Livre Ouvert II*, 1941)

---

□ □ □

L'influence de Supervielle sur Éluard n'a pas toujours été heureuse — dans l'espace et le temps, par exemple. Éluard qui manie spontanément un vocabulaire pour géographie humaine (mot doublement féminin dans son répertoire) a du mal à oublier ses objets préférés : clés, serrures, portes, miroirs ou lits, dont il ne sait que faire dans la stratosphère. Il mentionne souvent l'espace, mais pour avouer qu'il ne l'a jamais compris (1924), ou pour le cerner (*Défense de savoir*, 1928) ; quand il se décide à en supprimer toutes limites, comme Supervielle, son style et son expression trahissent l'effort (*À l'intérieur de la vue*, 1947).

Sa conception du temps s'écarte difficilement au-delà de sa mémoire : une enfance heureuse ou des amours malheureuses constituent tout son bagage. En adoptant l'animisme et la métempyscose, il est incapable de vraiment se substituer à la pierre ou la montagne qui date de l'origine des temps et s'en souvient. Aujourd'hui et demain lui sont infiniment plus familiers que la perspective d'un avenir où il ne sera pas, surtout d'un avenir dont l'humanité serait bannie. Pour Éluard, ce serait alors le néant dont on ne parle pas. Quoiqu'il dise avoir la parole « facile », il n'arrive donc pas à exprimer avec des mots de Supervielle — mille, os ou rames — l'immensité, le cycle ou le dynamisme perpétuels de la galaxie. Il donne l'impression de faire du verbiage quand un sujet le confronte, duquel le sens profond lui échappe.

Supervielle n'a pas la fougue de Paul Éluard ; réfugié au centre même du mot, il le médite, le rumine — comme il

---

mâche l'espace — et le remanie pour en faire un conte, du conte un poème. Il voit en poète sans avoir, comme Éluard, à chercher dans les yeux des autres ou dans un miroir, l'image du monde. Il la porte en lui, elle est née avant lui et lui survivra. La mauvaise mémoire qu'il déplore lui permet de ramener à la surface un souvenir antédiluvien, et l'éternité est aussi naturelle à son répertoire que l'infini, l'ambivalence ou l'omniprésence.

Quand l'influence de Supervielle ouvre à Éluard une voie où un penchant naturel le dirigeait, elle rehausse le lyrisme et la spontanéité du jeune poète. « Aimant l'amour », Éluard, quoique égocentrique, saisira assez aisément la conception de l'amour universel : humain d'abord, mais aussi franciscain. Les animaux sont quelque chose de vivant, de charnel et de visible, qu'il peut toucher. Les échecs, le veuvage et la guerre, lui fournissent l'occasion de chercher dans la nature et parmi les bêtes, à la manière de Supervielle, un apaisement que ne lui procurent plus les hommes, ni la solitude.

Il est impossible de se familiariser avec la poésie de Supervielle, sans y prélever un peu de résignation, de sagesse et d'humilité. Éluard résiste fermement à la dernière, mais pas aux autres. Il ne frappe son « mea culpa » que dans les moments de détresse et s'enorgueillit aussitôt qu'il est de nouveau heureux. Plus il s'est abaissé, plus haut crie-t-il sa victoire ; il aime le verbe « crier » qui est pour lui, une expression de joie comme aux enfants.

La résignation, Supervielle l'avait acquise avec la perte de ses parents et sa maladie de cœur. Il aura l'occasion de la cultiver pendant de longues insomnies. Éluard que la même affliction révolte sans soulager, finit par s'apaiser dans l'oubli de soi-même ; ses poèmes sur l'insomnie, la maladie et l'âge sont clairement inspirés par ceux de Supervielle, à moins qu'il ne s'agisse d'amour charnel où Éluard redevient complètement lui-même.

Supervielle est né sage, semble-t-il, comme il disait que « les fourmis naissent en marchant ». Même dans l'ironie dont il écrit qu'elle est « la nostalgie de la sagesse », il aspire à la sagesse ; elle est le but auquel on n'arrive que grâce à la souffrance. Elle restera chez Éluard un moyen, celui d'atténuer la souffrance. En dépit de cette différence fondamentale, issue



---

de leurs personnalités, Éluard qui n'emprunte dans sa jeunesse que des mots ou des images superficiellement, adopte par la suite maints concepts philosophiques propres à Supervielle.

Les poèmes de Supervielle accomplissent ce qu'Éluard espérait faire des siens et considérait essentiel, quand il expliquait que « leur principale qualité est non pas d'évoquer, mais d'inspirer <sup>49</sup>. » Sous son influence, Éluard élargit la perspective étroite que Marcel Raymond pouvait encore en toute justice, en 1940, décrire ainsi :

---

Le désir y alterne avec le désespoir, la présence avec l'absence, et la solitude y règne bientôt dans un univers mental où l'esprit tourne en rond au milieu d'un silence mortel... univers-solitude... poésie ne progressant pas d'un point à l'autre, ne parcourant aucun espace... toute entière au présent <sup>50</sup>.

---

*Western Washington State College*

---

<sup>49</sup> Claude Roy, *Paul Éluard*, Paris, Seghers, 1949, p. 307.

<sup>50</sup> Raymond, *op. cit.*, p. 356.